

Manuel Bärtsch

Chopins Schlafrock.

Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850

Vorbemerkung Der Chopin-Spezialist Vladimir de Pachmann (1848–1933) pflegte Besucher in einem alten, abgewetzten Schlafrock zu empfangen, von dem er mit Nachdruck behauptete, Chopin habe ihn einst getragen. Sobald das Kleidungsstück auseinanderzufallen drohte, verschaffte er sich ein ähnliches, ebenso abgenutztes, welches alsdann die Rolle des Chopin'schen Schlafrocks übernahm.

Diese Anekdote ist bezeichnend für eine ganze Reihe von nachromantischen Pianisten, die für die technische Weiterentwicklung des Klavierspiels wichtig waren, deren Ästhetik uns aber heute sehr fremd ist. Sie erscheinen uns in ihren Attitüden und im Verhältnis zur interpretierten Musik eigenartiger und fremder als die Romantiker der ersten Generation.

Denn ›alte‹ und ›neue‹ Aufführungspraktiker teilen gemeinsam eine wichtige Interpretationsprämisse. Nach Walther Dürrs Vortrag über seine Beobachtungen am Schubert-Manuskript beispielsweise entstand eine angeregte Debatte über die Ausführung des Schubert'schen Akzents. Soll der Akzent bisweilen über längere Dauer ausgehalten werden, ist er manchmal als *diminuendo* gemeint, wie er in seiner Handschrift mitunter erscheint, oder ist der Akzent als Akzent ein Akzent? Die Meinungen waren geteilt, wie sich's gehört. Es herrschte aber ein stillschweigender Konsens darüber, daß man auf das schriftliche Zeichen reagiert. Niemand schlug vor, den Akzent aus ästhetischen Gründen zu ignorieren oder den Bläserakzent in die Streicher zu legen, mit der Begründung, der Vorschlagende trage eine runde Brille und sei außerdem ein entfernter Urgroßenkel des Schwammerls.

Darüber ließe sich einfach spotten, wenn nicht historisch belegt wäre, daß nach 1850 Generationen von Musikern ganz selbstverständlich so reagiert haben. Ich denke, man soll davon ausgehen, daß jede Interpretations-Epoche sowohl ziemlich seltsame wie auch brillante Ideen hervorbringt. Die Position der ›Veränderer‹ ist uns heutigen Interpreten, die wir von klein auf zu großem Respekt dem Text gegenüber erzogen werden, eher unangenehm. Gerade deshalb will ich mich im folgenden mit ihnen beschäftigen, um zu sehen, ob sich in dieser heute exotisch anmutenden Interpretationshaltung neben Abwegigkeiten auch für uns relevante Ideen finden lassen.

Über die Distanz des Interpreten zum Text nachzudenken, ist vielleicht nicht gerade modisch. Der zentrale Begriff der kritischen Aufführungstradition, die Texttreue, hat

sich durch die Erfahrung der historischen Aufführungspraxis als etwas eindimensional erwiesen. Diese zeigte erhellend, wie viele musikalische Hintergründigkeiten ein Text enthalten kann, welche durchaus nicht immer als Tinte auf Papier sichtbar sind. Wohl deshalb stehen im Moment Auswertungen der Interpretationsberichte von Enkelschülern und Debatten über alte Aufnahmen greiser Meister im Vordergrund der Forschung zur historischen Aufführungspraxis romantischer Musik.

Ohne die Verdienste dieser Beschäftigungen schmälern zu wollen: Eine daraus abgeleitete allzu umfassende Relativierung des Notentextes schiene mir mindestens so eindimensional wie die Vorstellung vom ›absoluten Text‹, aus einer einfachen Erfahrung. Persönliche Inspiration und Ambition hin oder her: Ich habe mich als Interpret moderner Musik daran gewöhnt, was Noten, Dynamik, Artikulation und so weiter angeht, nicht eine allzu überschwengliche Kreativität zu entwickeln, da sonst die untoten Komponisten zu intervenieren pflegen: denn es gibt meist einen Grund, warum sie es so geschrieben haben, wie's dasteht. Diese ganz natürliche Reaktion scheint nicht eine Eigenheit der komponierenden Zeitgenossen zu sein, sondern findet wohl im Kompositionsprozeß an sich seinen Grund, jedenfalls läßt sich das mindestens für das ganze 19. Jahrhundert belegen.

Wie könnte man zeitgemäß den Begriff der Texttreue im 19. Jahrhundert fassen? Mein Vorschlag: Wenn Aufführungspraxis im engeren Sinne Exegese ist, so kann man Texttreue als den Rahmen denken, in dem sich die Exegese bewegen kann, ohne mit dem schriftlichen Willen des Komponisten zu kollidieren. In diesem Sinn werde ich diesen Ausdruck im weiteren gebrauchen.

Nun verändern aber viele Interpreten-Generationen nach 1850 diesen Rahmen eigenmächtig und gezielt. Welchen Metamorphosen ist der Text im Laufe der Zeit unterworfen? Wann und warum, zu welchem Zwecke und mit welchen Absichten wird verändert und bearbeitet? Mit welchen Resultaten? Sind diese gut oder schlecht, legitim, usurpatorisch, erhellend, obsolet, oder alles zusammen? Dazu möchte ich Ihnen diese Thesen näherbringen:

1. Viele Komponisten-Interpreten der ersten romantischen Generation haben ein enges Verhältnis zur Texttreue, ähnlich dem, das wir heute anstreben. Ein großer Teil der folgenden Generation distanziert sich in vielen Bereichen von ihren Vorgängern. Innerhalb weniger Jahre ändert sich damit auch das Verhältnis zum ›Urtext‹ grundlegend.
2. Der Nurinterpret und Kaumkomponist löst sich erfolgreich erst nach 1850 vom Virtuosen. Das, was wir eine »romantische« Interpretationsweise nennen, entsteht mit ihm in einer Zeit, die sich zwar als romantisch empfand, es aber nur noch *cum grano salis* war.

3. Die gegenständigen Vehikel der Entromantisierung sind Bearbeitung und Mythos.
4. Die musikalischen Schriften trennen sich von der musikalischen Praxis.
5. Das Mittel zur interpretatorischen Nachschöpfung soll heute deshalb weniger die Befolgung überkommener Rezepte sein, sondern der technische Nachvollzug nachromantischer Prozesse.
6. Schöpferisch sind nicht nur die Propheten, sondern auch die Theologen. Die Auslegung, die Verformung wird gleichzeitig zu einer Kunstform, Manie, Mittel der Erkenntnis und Pose.

Drei Anmerkungen:

1. Mein Blick auf die Epoche ist ein pianistischer. Der latente Größenwahn des Pianisten, alle Vorgänge der Welt sich in achtundachtzig Tasten aufgeteilt vorzustellen, ist mir bewußt, scheint mir aber dem besprochenen Zeitalter angemessen. Für einen Sänger oder einen Geiger muß sich die Sache anders darstellen.
2. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ertrinkt im Papier. Diese ganze essayistische Produktion ist unübersichtlich, widersprüchlich und manchmal auch sehr seltsam. Man hat als Leser das Gefühl einer auseinanderbrechenden Epoche. Das, was ich hier treibe, ist bewußt Interpretation; ein wissenschaftlicher Anspruch liegt mir fern. Ich habe mir hingegen Mühe gegeben, nicht sofort widerlegt zu werden. Sollte ich eine kontroverse Diskussion auslösen, so habe ich mein Ziel erreicht.
3. Ich muß ein bißchen weiter und theoretischer ausholen, als ich das beabsichtigt habe. Auch werde ich zum Beginn einige wohlbekannte Dinge erzählen, die ich aber nicht auslassen kann, weil die Evolution Teil meiner Argumentation ist. Ich werde mich dann aber bemühen, die Sache jeweils auf ein konkretes Beispiel zuzuspitzen.

Der erste Teil meines Beitrags behandelt die Texttreue der Romantiker. Als Katalysator dient mir das Verhältnis zur Bearbeitung und zur Interpretation Beethovens. Der zweite Teil soll das Eindringen des Mythos in die Interpretation zeigen, am Beispiel der Nachfolge Chopins. Und schließlich habe ich 2007 den Anfang des Kapitels »Mythos« überarbeitet, um eine Überlegung aus Rüdiger Safranskis Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* für eigene Zwecke zu mißbrauchen.

Über die Texttreue Die erste Generation Heinrich Heine berichtet uns 1832, »daß die berühmtesten Komponisten jetzt in Paris leben«. Über ein Konzert Ferdinand Hillers schreibt er: »Am letzten Sonntag im Saale des königlichen Conservatoires konnte man die ganze Haute Musique von Europa versammelt sehen.«¹

1 Zit. nach Mieczyslaw Tomaszewski: *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999, S. 237.

Das Verhältnis der ersten Romantiker-Generation zur Texttreue ist vielleicht deshalb einigermaßen einheitlich, weil sie sich gut kannten, trotz gelegentlicher Animositäten die Arbeit der anderen verfolgten und respektierten, mitunter auch teilweise zusammenarbeiteten. 1832 bis 1834 bilden Mendelssohn, Chopin, Liszt, Ferdinand Hiller, auch Berlioz in Paris einen Freundeskreis, über den wir durch die gegenseitigen Schilderungen gut unterrichtet sind.

Mendelssohn und Hiller waren damals Pianisten einer neuen Generation, die den Virtuosen-Zirkus von Herz, Hünten, Henselt nicht mitmachten, weder Salonstückchen noch Opernparaphrasen spielten und trotzdem Erfolg hatten (Mendelssohns *Variations sérieuses* haben ihre Bezeichnung daher: ernsthafte Variationen). Sie spielten Weber, Hummel, Moscheles, außer eigenen Werken auch unter anderem Bach und Beethoven.

Beethoven studieren sie mit einer Genauigkeit, die mir zu denken gibt. Als Hiller in einem Hauskonzert Beethovens 5. Klavierkonzert aufführen will, aber nur ein Streichquartett zur Verfügung hat, spielt Mendelssohn *ad hoc* auf einem zweiten Klavier auswendig die Bläserstimmen. Hiller gibt später Beethovens Sonaten heraus, derart textgetreu, daß er den Fingersatz nur dort angibt, wo er original von Beethoven stammt. Die Pariser Aufführung der Beethovenschen Symphonien unter François-Antoine Habeneck in den Conservatoire-Konzerten wird ihnen das Qualitätsvorbild,² das sie nach ihrer Rückkehr nach Deutschland als Dirigenten verschiedener Orchester gegen beträchtliche Widerstände durchzusetzen suchen. Abänderungen ihrer eigenen Werke lassen sie allenfalls von ebenbürtigen Kollegen zu.

Ein ähnliches Verhältnis zur Texttreue läßt sich den Anträgen Schumanns an die erste deutsche Tonkünstlerversammlung in Leipzig 1847 entnehmen: Er beantragt eine »Section zur Ausfindigmachung verdorbener Stellen in classischen Werken«, und eine »Section zur Wahrung classischer Werke gegen moderne Bearbeitungen.«³ Das ist uns alles recht nahe.

Chopin steht der ganzen Sache etwas abseits. Reaktionär in seinem ästhetischen Interesse, sind vor allem Bach und Mozart seine Bezugspunkte. In seinen wenigen Konzerten führt er kaum Musik anderer auf, spielt sich aber mit Bach ein.

Die überlieferte Tatsache, daß Chopin jedes seiner Stücke jedesmal anders spielte, ist seit jeher Objekt großen spekulativen Interesses und diente auch mitunter dazu, jede interpretatorische Willkürlichkeiten dem Text gegenüber zu rechtfertigen (die unglückliche Quellenlage tat das ihre). Wie sah das der Meister? Als eine Schülerin die Noten

2 »Schon in den zwanziger Jahren wurde Beethoven in Paris mit einer Vollendung aufgeführt, die noch heutigen Tages in Deutschland nirgends gefunden wird«; Ferdinand Hiller: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Neue Folge, Leipzig 1871, S. 60.

3 Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 276–277.

seines eigenen Nocturnes nicht in die Stunde mitbrachte, wurde er zornig (»Je veux ou bien enseigner avec précision ou bien ne pas commencer du tout«).⁴ Als ein Schüler sich entschuldigt, weil er beim Vorspielen der Polonaise militaire eine Saite riß, sagt der für seine Leisespielerei oft auch kritisierte Meister: »Mein Lieber, wenn ich ihre Kraft hätte, und die Polonaise so spielte, wie sie gespielt werden soll, blieben am Ende gar keine ganzen Saiten mehr übrig.«⁵ Neben und in der virtuosen und halbimprovisatorischen Darstellung seiner eigenen Musik beginnt sein Text auch für ihn selbst ein Eigenleben zu führen.

Liszt Liszt ist ein ganz anderer Fall. Er wird dieser Zeit nicht zu den Komponisten gezählt, sondern zu den Virtuosen. Klaviervirtuosen waren Unterhalter, »Diener des Publikums«, wie Liszt selbst oft sagt, die deswegen ein ganz eigentümliches Repertoire zur Aufführung bringen. Hiller erklärt das so: »Die Menschen (die Musiker ausgenommen) hören lieber Bekanntes als Neues. Der Musiker ist zwar »auch ein Mensch, sozusagen« und er auch liebt die Werke, die er liebt, sich oft wieder vorzuführen oder vorführen zu lassen, aber das Neue hat einen eigenthümlichen Reiz für ihn, weil es seine Neugierde erregt und sein Auffassungsvermögen in höherem Grade in Anspruch nimmt. Das Publikum hingegen, in allen seinen Schichten, zieht vor, bequem zu genießen und man kann ihm kaum einen Vorwurf aus dem Triebe machen, der so tief in der menschlichen Natur begründet ist. [...] Einen faulen Topf (*un pot pourri*) nannte man vor nicht lange entschwundener Zeit eine Zusammenstellung beliebter Melodien, aus welchen man, vermittelt einiger Variationen, einiger mehr oder weniger flachen Durchführungen, eine Art von musikalischem Ganzen herzustellen sich bemühte. Unter dem höchst unrechtmäßigen Namen »Fantasie« wurde die Form später von großen Virtuosen benutzt, welche darin Gelegenheit fanden, neben gefälligem Allbekannten Unerhörtes zu bringen und durch die Macht des Kontrastes doppelt zu wirken.«⁶

Liszt ist zwar der anerkannte König der Virtuosen, aber dieser Gesetzmäßigkeit der Unterhaltungsindustrie kann er sich auch nicht entziehen. Man kann sich schwer eine Vorstellung von der trostlosen stilistischen Enge dieser Konzertform machen. Liszt berichtet aus Mailand: »Vor solch einem beinahe ausschließlich aufbeschränkte Opernmusik beschränkten Publikum wagte ich es, drei Phantasien meines Geschmacks vorzutragen, die gewiß wenig streng und wenig gelehrt sind, aber dennoch nicht in den gewohnten Rahmen paßten ... sie wurden beklatscht! Durch diesen schmeichelhaften

4 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, 3. Aufl., Neuchâtel 1988, S. 48.

5 Zit. nach Harold C. Schonberg: *Die grossen Pianisten*, Bern 1965, S. 414, Originalausgabe *The great pianists*, New York 1963.

6 Hiller: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, S. 9, 10.

Beifall ermutigt und meines Terrains mich sicher glaubend, wurde ich noch verwegener, lief aber dabei fast Gefahr, meinen kleinen Erfolg wieder aufzuopfern, indem ich den Hörern einen meiner letztgeborenen Lieblinge vorstellte, eine *Prélude-Etude* (*studio*), nach meiner Ansicht eine gute Arbeit. Das Wort *Studio* wirkte jedoch abschreckend, und ein Herr rief mir aus dem Parkett entgegen: »Ich komme ins Theater, um mich zu unterhalten, aber nicht um zu studieren.«⁷

Schon die üblichen Opernparaphrasen werden also nicht automatisch vom Publikum akzeptiert, geschweige denn andere Kompositionen. Liszt kämpft nun darum, diesen engen Rahmen zu erweitern, er eliminiert die Mischprogramme, um wenigstens einigermaßen einheitlich programmieren zu können. Wenn er dem Publikum mehr zutraut, erhöht er die musikalischen Ansprüche, spielt Beethoven-Symphonien und Schubert-Lieder auf dem Klavier, erleidet dabei aber mitunter ästhetisch Schiffbruch. Bei einem Konzert in Paris zugunsten des Beethoven-Denkmal verlangt das Publikum als Zugabe die Paraphrase von Meyerbeers *Robert le diable*, einer von Liszts damaligen *Bra-vournummern*. Nach Wagners Bericht setzt sich Liszt mit den ärgerlich hingeworfenen Worten: »je suis le serviteur du public, cela va sans dire« an den Flügel und spielt »das beliebte Stückchen mit zerknirschender Fertigkeit«. Liszt schreibt: »Was ist das doch für eine widerliche Notwendigkeit in dem Virtuosenberufe – dieses unausgesetzte Wiederkauen derselben Sachen! [...] Irgend eine kaiserliche Majestät tyrannischen Angedenkens erfand eine schöne Tortur, die darin bestand, das Opfer von Angesicht zu Angesicht mit einer Leiche zusammenzubinden. [...] Die Berühmtheit ist die Strafe für das Talent und die Züchtigung für das Verdienst.«⁸

Liszt erweitert sein Repertoire soweit wie möglich und betätigt sich mitunter als Allesfresser, offenbar spielte er Mendelssohn dessen d-Moll-Konzert *a vista* aus dem schlecht leserlichen Manuskript vor. Hiller schreibt etwas maliziös: »Mich überraschte es nicht, denn ich hatte längst die Erfahrung gemacht, daß Liszt die meisten neuen Sachen zum ersten Mal am schönsten spielte, weil sie ihm dann gerade genug zu tun gaben. Das zweite Mal mußte er schon dazu tun, wenn es für sein Interesse ausreichend sein sollte.«⁹

Für Liszt ist die Bearbeitung im Konzert also der Normalfall wie für andere Virtuosen auch, er benutzt sie aber zunehmend, um stilistisch breiter zu programmieren und auch, um der routinierten Langeweile zu entfliehen. Es gibt eine berühmte Ausnahme, die Aufführung der »Hammerklaviersonate«, von der Berlioz berichtet, Liszt habe keinen Ton ausgelassen noch hinzugefügt. Offenbar gab ihm das Stück gerade genug zu tun.

7 Zit. nach Peter Raabe: Franz Liszt, 2. Aufl., Tutzing 1968 (1931), Bd. 1: Liszts Leben, S. 64.

8 Ebd., S. 68.

9 Zit. nach Schonberg: Die grossen Pianisten, S. 167.

Der Realismus-Diskurs Die mißlungene Revolution von 1848 hat uns auf musikschriftstellerischem Gebiet vor allem in Deutschland viel papierene Erregung hinterlassen. Je weniger sich politisch bewegt, desto mehr wird proklamiert, gefordert, behauptet. Musik müsse politisch wirken und vom »Volk« ohne musikalische Bildung verstanden werden, Forderungen, denen die Musik der letzten dreißig Jahre in keiner Weise genüge.

Wichtiger Protagonist ist ausgerechnet eben der Franz Brendel, dem Schumann sein Amt als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* übergeben hatte. Er schreibt zum Beispiel: »Wenn ich sagte, die Musik müsse demokratisch sein, so konnte das nichts anderes heißen als: der Künstler sollte nicht das aussprechen, was er ausschließlich für sich hat, sein gesondertes Empfinden, oder Richtungen, wie sie einzelnen Kreisen der Gesellschaft eigen sind, das Partikulare; die Meinung war, daß die Stimmungen des Künstlers diejenigen sein müssen, welche das gesamte Volk bewegen. Der Künstler soll in seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben.«¹⁰

Welch ein Kontrast gegen die musikalische Haltung des drei Jahre früher gestorbenen Chopin; ein Aristokrat, so reaktionär in seinem ästhetischen Urteil, daß daraus ein musikalischer Fortschritt entsteht (darin von ferne Schönberg gleichend¹¹). Solche

10 NZfM 29 (1848), S. 224, zit. nach Martin Geck: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, Kassel 2001, S. 24.

11 Man erlaube mir die kleine Abschweifung: Ich finde es faszinierend, wie bei Musikern wie Chopin und Schönberg, die so gut wie nichts gemeinsam haben, weder Stil noch Epoche, noch Temperament, noch Absicht, noch Herkommen, sich bei näherer Betrachtung plötzlich Parallelen in Denken und Wirkung ergeben. Man vergleiche diese vier Zitate:

Chopin selbst: »Bach altert nie; die Struktur seines Werks gleicht den vollkommen gezeichneten geometrischen Figuren, in denen alles an seinem Platz und keine Linie zu viel ist« (zit. nach Camille Bourniquel: *Chopin*, Hamburg 1959, S. 143).

Über Chopins Musik: »Die Präludien bezeichnete ich als merkwürdig [...] es sind Skizzen, Studienanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander. [...] Er ist und bleibt der stolze Dichtergeist der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft; so suche jeder was ihm frommt« (Robert Schumann 1837 über Chopins *Préludes*, in: *Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart 1982, S. 163).

Schönberg selbst: »Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner. / Von Bach habe ich gelernt: / 1. Das kontrapunktische Denken, d. i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können / 2. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen / 3. Die Unabhängigkeit vom Taktteil / Von Mozart: / 1. Die Ungleichheit der Phrasenlänge / 2. Die Zusammenfassung heterogener Charaktere in eine thematische Einheit / 3. Die Abweichung von der Geradtaktigkeit im Thema und in seinen Bestandteilen / 4. Die Kunst der Nebengedankenformung / 5. die Kunst der Ein- und Überleitung.« (Schönberg: *Nationale Musik*, in: Arnold Schönberg. *Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt 1992, S. 284).

Über Schönbergs Musik: »Kurze Motive, Ansätze zur Melodik versprühen in Leuchtkaskaden eines Klangs, der mir oft bizarr und abstoßend, oft bezaubernd und verwirrend scheint; eines Klangs, der

Musik wird als versponnen, elitär, als ekstatischer Selbstgenuß abgetan. Ein Carl Kretschmann schreibt: »Hatte Beethoven die alten traditionellen Formen zertrümmert, und aus einem Guß nach eigenen Gesetzen eine große Neugestaltung vollendet, so wurde es Aufgabe [...] seiner Epigonen, jene Formen aufzuweichen, und das so willig gemachte Material zum schönen Detail, zur kleinen Arabeske zu verarbeiten.«¹²

Ideologisch wird hier hochhoffiziell mit der Romantik abgeschlossen, ja abgerechnet. An diesem Zitat wird aber noch etwas anderes deutlich: Hier schreibt kein ausgebildeter Musiker. Hier findet die Invasion der Laien statt, die mehr Hegel studiert haben als Komposition. Erstaunlicherweise versucht Schumann, darauf einzugehen. Er spricht davon, »wie stark eben meine Musik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung«, er schreibt die 4 Märsche, das Album für die Jugend, versucht sich am Melodram als realistischem musikalischen Mittel, setzt Chöre homophon und syllabisch, so daß ein Peter Lohmann 1860 vom wohltätigen Einfluß Wagners auf Schumann schreibt. Die Wortführer der Neudeutschen können aber damit nicht zufrieden sein, denn mit solchen treuherzigen Mitteln konnte die Forderung nach Musik für die Massen natürlich nicht befriedigt werden. Schumann spürt das selbst und schreibt an Brendel: »Was sie für Zukunftsmusiker halten, das halt ich für Gegenwartsmusiker, und was sie für Vergangenheitsmusiker (Bach Händel Beethoven) das scheinen mir die besten Zukunftsmusiker.«¹³ Ich verzichte im weiteren darauf, diesen Parteienstreit nachzuzeichnen. Bemerkenswert ist, daß sich beide Seiten auf Beethoven berufen, die Einheit der Romantik zerbricht, aber der Klassiker lebt.

Ab 1848: Eine Generation tritt ab, eine neue wird wirksam Felix Mendelssohn und seine Schwester sterben 1847 innerhalb weniger Monate. 1848 bricht die Februarrevolution in Paris aus. Liszt gibt sein letztes bezahltes Konzert, geht nach Weimar als Komponist. 1849 stirbt Chopin in Paris. In Dresden bricht der Maiaufstand aus, Wagner flieht nach Zürich. 1850: Uraufführung des Lohengrin unter Liszt. 1852 vollendet Wagner die Nibelungen-Dichtung. 1853: Schumanns Aufsatz »Neue Bahnen« (Ankündigung Johannes Brahms'). 1854: Liszt vollendet die Sonate h-Moll. Selbstmordversuch Schumanns, er wird in die Nervenheilanstalt Endenich gebracht, wo er 1856 stirbt. Innerhalb von knapp zehn Jahren tritt die Generation ab, deren Musik, wie wir gesehen haben, als veraltet denunziert wird. Liszt revidiert die Hälfte seiner Kompositionen, seine kompositorisch interessante Phase beginnt. Wagners »Nibelungen«-Tetralogie setzt eine Idee mit unab-

auf Farbe und Stimmung, auf Intensität und äußerste Konzentration aufs Wesentliche gestellt ist« (Richard Spechts Besprechung der Glücklichen Hand 1924, ebd., S. 242).

¹² Geck: Zwischen Romantik und Restauration, S. 20.

¹³ Geck: Zwischen Romantik und Restauration, S. 85.

sehbarer Wirkung auf die Bühne, die Verbindung von Realismus und Mythos. Was ist nun mit der Beethoven-Interpretation? Wir haben gesehen, daß sich beide Parteien im Realismus-Diskurs auf ihn berufen haben. Beethoven bleibt, aber ein neuer Beethoven.

Wagner: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens Es sei mir ein Ausflug auf das Terrain der Orchestermusik gestattet, nämlich zu Wagners Artikel »Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens«.¹⁴ Das ist kein »Man müßte ... man sollte ...«-Pamphlet, Wagner beschreibt seine eigene Aufführungspraxis: Seine erste Aufführung der Neunten findet 1846 in Dresden statt. Wir sehen darin alle Abstufungen der allmählichen Entfernung vom Text schön beieinander.

Wagner fängt mit etwas sehr Nachvollziehbarem an, nämlich mit den Konsequenzen des technischen Fortschritts. Beethoven verfügt noch nicht über Ventiltrompeten und -hörner. Wagner weist auf Stellen hin, wo diese, seiner Meinung nach sinnwidrig, aus Gründen der Tonart schweigen müssen. Er gibt kleine Detail-Korrekturen an wie:



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:



ABBILDUNG 1 Richard Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 262

Ich habe ein gewisses Verständnis für so etwas. Von der Position der heutigen Aufführungspraxis aus sind uns solche Dinge ein Greuel, weniger aber, wenn man sich den geringen Zeitabstand bei enormem technischen Fortschritt ansieht. In ähnlicher zeitlicher Entfernung wie zwischen Beethoven und Wagner befinden sich von heute aus gesehen die ersten Stücke der elektronischen Musik. Soll man heute nun, da diese Bänder hörbar alt sind, sie mit neuer Technik aufnehmen und die strenge Authentizität damit verletzen, oder soll man die knisternden alten Bänder benutzen, die den Stücken einen seltsam verstaubten Touch geben? Garantiert »möglichst original« immer eine Entscheidung im Sinne des Komponisten?

Wagner geht einen Schritt weiter, den nachzuvollziehen sich lohnt. Er kritisiert ein Balanceproblem im zweiten Satz, bei dem er die Ventilhörner als Verstärkung einsetzen möchte.¹⁵

- 14 Richard Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, in: *Schriften über Beethoven*, Stuttgart 1923, S. 255–290.
- 15 Die Partiturbeispiele sind der alten Gesamtausgabe entnommen: Ludwig van Beethoven's Werke, Serie I: Symphonien, Leipzig [1862–1865].



ABBILDUNG 2 Richard Wagner:
Zum Vortrag der 9. Symphonie
Beethovens, S. 264

ABBILDUNG 3 Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 9, 2. Satz, Takt 87–99, Bläuersatz

Das Balanceproblem ist ein kleines: Seit ich das letzte Mal die 9. Symphonie live gehört habe, ist einige Zeit verstrichen, ich glaube aber, das Bläsermotiv mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gehört zu haben. Wagner schlägt hingegen heftige dynamische Retuschen vor, dann dieses:

Hoboer und Klarinetten

Hörner in D

Hörner in B

Fagotte

ABBILDUNG 4 Richard Wagner: Zum
Vortrag der 9. Symphonie Beethovens,
S. 266

Er schreibt: »Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in einer Orchesteraufführung deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lectüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszugs sich entnommen hätte?«¹⁶ Seltsam, nicht? Habeneck wurde zwanzig Jahre früher in Paris von keinem Mitglied der *haute musique* mangelnde Klarheit vorgeworfen. Wie ist das zu erklären? Wäre es eventuell möglich, daß das eine oder andere Orchester in Deutschland damals nicht auf »französischem« Niveau spielte?

Mendelssohn berichtet uns über sein Düsseldorfer Orchester, das gleiche, das Schumann zehn Jahre später übernehmen sollte: »Nur ist's auf die Länge mit allem guten Willen bei so beschränkten Mitteln unersprießlich, und die ganze Mühe fällt in den Brunnen. Ich versichere Dich, wenn man niederschlägt, und alle fangen einzeln an, aber keiner recht tüchtig und beim piano hört man, wie die Flöte zu hoch stimmt, und Triolen kann kein Düsseldorfer deutlich spielen, sondern er macht einen Achtel und zwei Sechszehntel, und jedes Allegro hört noch einmal so schnell auf, als es anfängt, und die Hoboe spielt E in c-Moll und alle Saiten-Instrumente werden unter den Röcken im Regen getragen, im Sonnenschein bloß – wenn Du mich einmal dies Orchester dirigiren hörtest, Dich brächten vier Pferde nicht zum zweiten Mal hin. Bei alledem sind ein Paar Musiker dabei, die jedem Orchester, ja sogar eurem Conservatorium Ehre machten, aber das ist eben das Elend in Deutschland, daß die Bassposaune und der Pauker und der Contrabassist vortrefflich sind, und alle übrigen höchst niederträchtig.«¹⁷ Das würde also heißen: Bearbeitung aus Notwehr.

Wagner bestätigt das indirekt, wenn er schreibt: »Crescendo subito piano: diese eine, so häufig vorkommende Nuance ist unseren Orchesterspieler meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintritts des piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten«. Daraus folgt: »Hiergegen sah sich Beethoven genötigt, auf dieselbe Virtuosität des Vortrags zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte [... D]ie in diesem Sinne konzipierten letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden.«¹⁸

Das ist ein nachvollziehbarer Grund für die Lisztsche Bearbeitung der 9. Symphonie für Klavier. Liszt wird nun auch gleich für eine schon recht weitgehende Umoktavierung in der Durchführung als Zeuge angerufen, in seiner Bearbeitung habe er das gemacht

¹⁶ Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 265.

¹⁷ Brief an Ferdinand Hiller vom 14. März 1835, zit. in Ferdinand Hiller: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen, 2. Aufl., Köln 1878, S. 39.

¹⁸ Wagner: Zum Vortrag der 9. Symphonie Beethovens, S. 257–258.

wie von Wagner fürs Orchester vorgeschlagen. Dieser kommt nun ins Komponieren, er spricht vom unthematischen Bläserintritt am Anfang der 8. Symphonie.

Allegro vivace e con brio. $\text{♩} = 69$. Componiert im October 1812.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F.C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

ABBILDUNG 5 Ludwig van Beethoven:
Symphonie Nr. 8, Anfang des 1. Satzes

Auch das fällt uns schwer, heute nachzuvollziehen. Einerseits ist es analytisch falsch. Wagner hat den starken Drang, eigene Kompositionstechniken historisch zu legitimieren und ist dabei nicht sehr wählerisch mit seinen Beispielen. (Wie ja auch wenig von der »ewigen Melodie« im ersten Satz von op. 101 zu entdecken ist. Das »Benedictus« der Missa solennis wäre das bessere Beispiel gewesen.) Andererseits: Wie trompetig muß der Oboist damals gespielt haben, daß man seinen Einsatz als thematische Störung empfand! Man führe sich einen solchen Holzbläsersatz vor dem inneren Ohr vor.

Schließlich endet Wagner in einer Umkomponierung der Sängerpartien. Eine Phrase des Baritons:

Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieses weiter zu motivieren, daß ich den vortrefflichen Sänger Weg, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Bariton solo mit freundschaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu bestimmte, statt:



Freu = de schö = ner Göt = ter = fun = ken,

mit Anschluß an den vorangehenden Takt zu singen:



Freu = de schö = ner Göt = ter = fun = ken!

Unsere akademischen Sängern der gediegenen englischen Dratorienschule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit ihre „Freude“ zweiviertelweise loszuwerden.

Fast eine Reviermarkierung. Wagner war hier. Was als Retusche beginnt, endet als Anverwandlung.

Etwas ist mir nun wichtig: Natürlich ist das eine Besitzergreifung. Ich muß allerdings sagen, daß mich nicht nur die Lektüre, sondern vor allem der Nachvollzug der Beispiele in diesem Aufsatz nachdenklich gemacht hat. Nicht daß ich im mindesten Beethoven in Wagners Version hören möchte. Seine strukturellen Überlegungen, auch die sehr zweifelhaften, bringen mich dazu, Stellen, die ich kenne, wie diese Bläser einsätze, neu zu hören. Wer ein Stück umarbeitet, erkennt mehr als der, der es als gegeben akzeptiert.

Liszts Bearbeitung Und was tut Liszt wirklich? Ich hätte erwartet, daß seine Klavierbearbeitungen ähnlich frei mit dem Material umgehen, aber das ist nicht der Fall. Den ›unthematischen‹ Bläser einsatz zum Beispiel am Anfang der Achten bringt Liszt, obwohl er – wenn schon – auf dem Klavier stört (Abbildung 7).¹⁹ Die folgende Flöte läßt er aus, weil der Mensch keinen sechsten Finger an der rechten Hand hat.²⁰ Aus demselben Grund oktaviert er in der von Wagner zitierten Stelle. Er ändert aus pianistischen Gründen, Artikulationen behält er sorgfältig bei und bemüht sich insgesamt merklich um möglichst wenig Abstand zum Original. Liszt zeigt sich hier überraschend als seinen Kollegen aus der ersten Romantiker-Generation angehörig. Die Wagnersche

ABBILDUNG 6 Richard Wagner:
Zum Vortrag der 9. Symphonie
Beethovens, S. 290

- 19 Franz Liszt: *Symphonies de Beethoven. Nos 8–9*, hg. von Zoltán Farkas, Budapest 1993 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 2, Bd. 19), S. 2.
- 20 Pianisten sind solchen Vorgängen gegenüber nachsichtiger als Komponisten. Rudolf Kelterborn hält diese Auslassung für ein grobes Mißverständnis der Stelle. Er hat recht.

Allegro vivace e con brio $\text{♩} = 69$

f *Fiat* *p dolce Fiat* *p*

8 *Arch* *f* *Tutti* *ten.* *f sempre* *f*

ABBILDUNG 7 Franz Liszt: Symphonies de Beethoven, no. 8, Anfang des 1. Satzes

Vereinnahmung des Textes findet also auf dem Klavier nicht statt. Liszt wird vom »humble serviteur du public« zum wirklichen Interpreten Beethovens. Liszt Wendung zum Authentischen läuft gegen den Geist der Zeit, ist aber gut dokumentiert. Ich wähle hier ein weniger bekanntes, dafür aufschlußreiches Zitat. Schostakowitsch schildert in seiner Autobiographie seinen Lehrer Glasunow. »Was Glasunow über Liszts Spiel erzählte, unterschied sich sehr von dem, was wir uns gewöhnlich darunter vorstellen. Mit seinem Namen assoziierten wir Krach und Trara, in die Luft geworfene Handschuhe und so weiter. Doch Glasunow erzählte, Liszt habe einfach gespielt, genau und luzide [... Es ging um Beethovens cis-Moll-Sonate. Glasunow erzählte, Liszt habe sie sehr ruhig gespielt, sehr beherrscht, die tempi extrem moderato. Er enthüllte alle sogenannten »inneren Stimmen«. Das gefiel Glasunow besonders, denn als wichtigstes Element der Komposition galt ihm die Polyphonie.«²¹ Glasunow hat im übrigen Liszt und Anton Rubinstein gehört. Er zog Liszt vor. Liszts Schüler hingegen scheinen eher des Meisters Virtuosen-Epoche sich zum Vorbild zu nehmen.

Bearbeitet wird also, wie zu allen Zeiten außer der unseren, aus praktischen Aufführungsgründen. Dann, vor allem für Klavier: um Orchesterwerke bekannt zu machen, etwa in der Funktion, die heute die Aufnahmen erfüllen (Liszts Recitals, aber auch die offenbar epidemische Ausmaße annehmende Hausmusik). Und zuletzt: als ein Mittelding zwischen Anverwandlung, Analyse und kompositorischer Verbesserung.

²¹ Solomon Volkov: Zeugenaussage. Die Memoiren des Dimitri Schostakowitsch, Frankfurt a. M. 1981, S. 114.

In dieser letzten Art fängt das »Material«, der musikalische Text an, sich zu verselbstständigen. Kaum eine Generation alter Werke werden als so historisch empfunden, daß nicht ihre Substanz für Zeitgemäßeres umgegossen werden kann, im Extremfall ungefähr so, wie Vergil die Geschichten aus der *Ilias* umformt, nur daß da ungleich viel mehr Zeit zwischen den Dichtungen liegt.

Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ist solch gewaltsame Bemächtigung unerwünscht. Hat dieses kreative Tabu vielleicht zur seltsamen Situation beigetragen, daß wir zum Beispiel Schönbergs Musik nun seit bald einem Jahrhundert als »modern« betrachten?

Mythos

Du zeugtest ein edles Geschlecht;
kein Zager kann je ihm ent schlagen
Brünnhilde zu Wotan (*Walküre*, 3. Aufzug, 3. Szene)

Nicht straf ich dich erst,
deine Strafe schufst du dir selbst
Wotan zu Brünnhilde (*Walküre*, 3. Aufzug, 2. Szene)

Mythologische Elemente spielen eine wichtige Rolle in der literarischen Romantik. Novalis gibt folgende Definition des Romantischen: »Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, romantisier ich es.«²² Diese frühe Romantik ist wesentlich auch eine Gegenbewegung zur rationalen Entzauberung der Welt. Die griechisch-lateinische Mythologie, die seit der Renaissance eine kontinuierliche Quelle der Inspiration darstellte, wird auch von den Romantikern als Steinbruch benutzt, regt aber darüber hinaus zum spielerischen Eigenbau an. Hölderlin, Hegel und Schelling entwickeln 1797 die Umriss einer neuen Mythologie.²³ Es tritt der germanische Sagenkreis hinzu, auch da mit kunstvollen eigenen Zutaten: Die Loreley zum Beispiel ist keine alte deutsche Sage, sondern eine Schöpfung Brentanos, »auf alt gemacht«. Diese Entwicklung ist insofern von Bedeutung, als daß das 19. Jahrhundert ein eminent literarisches ist. Man liest nicht nur viel, man lebt auch in der Literatur. (»Man zog Werthers Sperlingsfrack an oder rollte mit den Augen wie Karl Moor« oder »die Akteure der großen revolutionären Ereignisse erschienen sich selbst und dem gebildeten Publikum als Darsteller von Rollen, die man aus der antiken

²² Zit. nach Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 13.

²³ Ebd., S. 81.

Literatur bereits kennt«.²⁴) Es gibt also eine direkte Wechselwirkung von Lesen und Leben.

Für die Musik selbst ist diese mythologische Bewegung zunächst nur in ihrer Textebene von Bedeutung. Erstens ist die Instrumentalmusik naheliegenderweise nur begrenzt einer Mythologisierung fähig. Sie beschränkt sich weitgehend auf Programme, aber da sind andere Stoffe mindestens genauso wichtig.²⁵ Zweitens findet in der Musik das alles mit der üblichen Verspätung von ein bis zwei Generationen statt, so daß die musikalische Romantik hart mit den Realismusforderungen kollidiert.

Aber auch die Forderung nach »realistischer« Musik war mit musikalischen Mitteln nicht zu erfüllen, wie wir bei Schumann gesehen haben, weil sich die Musik selbst strukturell dagegen wehrt.

Wagner findet nun einen genialen Ausweg: Er stellt mythische Geschichten auf die Bühne, die politisch gelesen werden können, ihn aber nicht zur musikalischen Realistik verpflichten. Das *Rheingold* beginnt als eine sozialistische Vision mit utopischer Musik. Diese Mischung ist tatsächlich auch für musikfremde Leute so attraktiv, daß sich Deutschland fünfzig Jahre später selbst verhält wie ein schlechtes Wagner-Libretto.

Mit dieser, allerdings wichtigen, Ausnahme läßt sich also sagen, daß die »Mythologisierung mit eigenen Zutaten« vorerst nur wenig Einfluß auf die Musik hatte, haben konnte. Jedoch: Auf die Musiker selbst, auf die Musikschriftsteller und auf das allgemeine Klima hatte sie sehr wohl Auswirkungen, wie ich im folgenden zu zeigen mich bemühe.

Die Musikessayisten: Hiller wirft dies 1870 ausgerechnet Hanslick vor: »Ich habe stets gefunden, daß in den Geschichten und Geschichtchen, die sich an hervorragende Künstler knüpfen, die Mythenbildung eine erstaunliche Rolle spielt: von dem was man noch am vorhergehenden Abend als lauterer Wasser getrunken hat, wird einem am folgenden Tage schon als von auserlesenem Wein gesprochen.«²⁶

Von der verstorbenen Generation eignet sich nicht jeder zur sofortigen Mythenbildung, bei Schumann stört das Spätwerk, bei Mendelssohn und Meyerbeer spielt der aufkeimende Antisemitismus eine Rolle.

²⁴ Ebd., S. 51–52.

²⁵ Vor allem Faust. »In der Oper die beiden Faust von Gounod und Boito, im Konzertsaal die Faust-Overtüre von Wagner, Faust von Berlioz, Faust von Schumann, Faust von Liszt – wir gestehen, musikalisch faustmüde zu sein. Wenn irgend etwas uns Goethes Dichtung zu verleiden vermöchte, so wäre es die unersättliche Passion der Komponisten, diesen hohen Mast zu erklettern, um ihre eigene Fahne darauf zu pflanzen«; Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken, hg. von Peter Wapnewski, Kassel 1989, S. 37.

²⁶ Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit, S. 61.

Chopin ist aus mehreren Gründen ein hervorragender Kandidat. Sein Werk ist abgeschlossen und übersichtlich. Seine Leidensgeschichte läßt sich beliebig sentimentalisiert.²⁷ Er spielt öffentlich nur eigene Werke, verhält sich den Werken seiner Mitromantiker gegenüber reserviert, er stirbt vor dem Realismusdiskurs. Chopins Persönlichkeit hat etwas isolationistisches, nicht jedoch seine Musik. Das ist schon ausführlich dargestellt worden, die Einflüsse Bellinis, auch Bachs, Cherubinis Kontrapunkt und so weiter: nur ist das nicht das, was in der Folge wahrgenommen wird. Während Liszt alles Mögliche in den Bannkreis des Klaviers bringt, steht Chopin in seiner Rezeption für das Selbstreferentielle unseres Instruments. Mit seinem Material mußte auch nicht so umgegangen werden wie wir das bei Beethoven gesehen haben, es war ja schon alles für Klavier geschrieben, man konnte sich also umso mehr mit der Person beschäftigen.

Brendel schrieb 1850: »Der Künstler soll in seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben.«²⁸ Welchen Volks? Mit dem Aufkommen des Nationalismus wird der ehemalige kosmopolitische Pariser Kreis nationalisiert, es entstehen grundverschiedene nationale Chopin-Bilder, der polnische Nationalkomponist, für die Franzosen das missing link zwischen den Clavecinisten und den Impressionisten; um die Heftigkeit dieser Vereinnahmungen zu zeigen, füge ich hier ein Zitat aus deutscher Sicht an. Chopin galt in Deutschland eine zeitlang als deutscher Komponist. In La Maras *Musikalischen Studienköpfe* befindet er sich in Band eins mit Schumann, Mendelssohn und – Liszt, nicht etwa in Band zwei, ausländische Meister, bei Boieldieu. Das klingt so: »Nicht mit den gewaltigen, titanenhaften Gestalten eines Beethoven oder Bach, oder anderer musikalischer Heroen freilich dürfen wir ihn vergleichen, dessen Muse keinen Aufschwung erhabenen Stiles kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast – nichts weiter; freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialischer Art.«²⁹ Man vergleiche das mit der polnischen Rezeption.

Sehr ähnlich werden uns die »Chopin-Spezialisten« geschildert, mit samtenem Ton, Esprit, vor allem in kleinen Stücken groß, die damals zum »feinsten Salongenre« gezählt

27 Auch liegt darin ein mythologisches Moment: Der Heros unterscheidet sich wesentlich vom Gott durch seine Sterblichkeit. Durch diese ist er uns auch näher. Die antiken Heroenkulte waren Totenkulte. »Der Glanz des Göttlichen, der auf die Gestalt des Heros fällt, ist eigentümlich vermischt mit dem Schatten der Sterblichkeit [...]. Zum Heros gehörte sein Kult: Im kleinen war es die gleiche Verehrung, die im großen den Unterweltsgöttern, den Beherrschern der Abgeschiedenen, dargebracht wurde [...]. Das Opfertier wurde mit dem Kopf nach unten über die Grube gehalten, nicht mit zurückgebogenem Hals für die Himmelsgötter in die Höhe gehoben«; Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen*, Bd. 2: *Die Heroen-Geschichten*, München 1999 (Erstausgabe 1958), S. 12–13.

28 NZfM 29 (1848), S. 224, zit. nach Geck: *Zwischen Romantik und Restauration*, S. 24.

29 La Mara (d. i. Marie Lipsius): *Musikalische Studienköpfe*, Leipzig 1868–1913, Bd. 1, S. 282

werden. (Der Gerechtigkeit halber sei angefügt, daß die Deutschen dann den wichtigsten analytischen Beitrag dazu leisteten, ihn aus diesem Salonggenre wieder zu befreien.) Zwei spezielle Faktoren leisten dieser Umdeutung Vorschub: Chopins Schüler und die verwirrende Editionspraxis.

Chopins Editionsgeschichte und Chopins Schüler Chopins Editionsgeschichte ist ein ganz kompliziertes Geschäft; ich werde mich hüten, darin herumzuwaten. Nur soviel: Da Chopins Werke oft gleichzeitig in Frankreich, Deutschland, England nach verschiedenen Vorlagen erschienen und Chopin auch wohl teilweise wenig Kontrolle darüber hatte, gab es immer das verständliche Bestreben, den unsicheren Text durch mündliche Überlieferung zu sichern. Dies übernahmen Leute wie Tellefsen, die man heute nur in einer Funktion kennt, nämlich als Chopins Schüler.

Chopin hatte aber, nach Liszt, kein Glück mit seinen Schülern, der begabteste, Karl Filtsch, starb mit 15 Jahren. Ansonsten: ein Haufen Gräfinnen und Amateure.³⁰ Kaum einer von seinen Schülern hat auf dem Podium für längere Zeit Spuren hinterlassen, es werden in erster Linie Mikuli und Georges Mathias genannt, über deren Konzerttätigkeit kaum mehr zu erfahren ist, als daß sie zu einer gewissen Zeit stattgefunden haben muß.³¹ Es waren weitgehend Liszts Schüler, die Chopins Musik in großer Öffentlichkeit aufführten; der erste, der einen ganzen Klavierabend mit Chopin bestritt, war Carl Tausig. Soweit wir aus den Tondokumenten entnehmen können, hatte das Spiel der Liszt-Schüler wenig Gemeinsamkeiten, was wohl auf guten Unterricht schließen läßt. Die Chopin-Schüler Mikuli und Mathias hingegen werden nun erklärte Träger einer mündlichen Tradition, die sie an die folgende Generation weiterreichen. Eine dieser Weiterreichungen möchte ich nun untersuchen, nämlich die von Mikuli.

Karol Mikuli, 1819 geboren, kommt nach anfänglichem Medizinstudium nach Paris und studiert als 25-jähriger vier Jahre bei Chopin. Darauf geht er einer zehnjährigen Konzerttätigkeit in Osteuropa nach, über die ich nichts weiter in Erfahrung bringen

- 30 Beispielsweise Adolf Gutmann (1819–1882), Widmungsträger des cis-Moll-Scherzo, »Lieblingsschüler« Chopins, »le favori de Chopin, sinon son meilleur disciple!« (Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, S. 242). Es ist mir nicht klar, wie solche Urteile zustande kommen. Außer seiner eigenen Selbstdarstellung habe ich wenig Positives über ihn gelesen, jedenfalls nichts, was ihn zum Fackelträger der Chopinschen Kunst zu machen geeignet wäre. Wilhelm von Lenz über ihn: »ein roher Geselle am Piano, aber von blühender Gesundheit und herkulischen Knochen [...]. Ich habe ihn gehört bei Chopin, er spielte wie ein Lastträger [...]. Chopin hatte sich nun einmal die Mühe gemacht, aus diesem Klotz einen Zahnstocher zu schnitzen«; zit. nach Schonberg: Die grossen Pianisten, S. 149.
- 31 Über George Mathias, den »Begründer der französischen Chopin-Tradition«, etwas in Erfahrung zu bringen, ist ein mühseliges Vergnügen. Eigentümlicherweise wird dieser Traditionsstifter weder im New Grove noch in der MGG erwähnt. Clara Schumann hat den Zwölfjährigen gehört, und war begeistert; vgl. Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves, S. 246–247.

konnte. 1858 läßt er sich in Lemberg (L'viv) nieder und wird Direktor der dortigen Musikschule. Er ist uns bekannt als Editor einer Chopin-Ausgabe, die verschieden bewertet wird, mit langen Anmerkungen zum Unterricht Chopins. Der Virtuose Moriz Rosenthal, Schüler von Mikuli, soll über ihn gesagt haben, er habe Chopin begriffen, wie ein Talent eben ein Genie begreift.

Der nächste, der nach der Ansicht aller Autoren, die ich gelesen habe, die Palme der direkten Nachfolge tragen darf, ist Raul Koczalski (1885–1948). Von diesem existieren Bücher und relativ viele Aufnahmen. An diesem Beispiel möchte ich ihnen zeigen, wie undurchdringlich der Mythos von der mündlichen Überlieferung mittlerweile geworden ist. Koczalski muß ein sehr spezielles Wunderkind gewesen sein, es ist uns ja einiges von Mozart und Mendelssohn überliefert, aber gegen Koczalski haben sie keine echte Chance. Er betritt als Vierjähriger die Bühne mit einem durchaus ernsthaften Programm, mit fünf komponiert er sein op. 46, mit elf feiert er sein tausendstes Konzert, war schon als Kind Hofpianist des Schahs von Persien (allenfalls vergleichbar mit Gott Hermes, der eine halbe Stunde nach seiner Geburt eine Schildkröte erwürgte, um sogleich aus ihrem Panzer den Resonanzkasten der Ur-Harfe zu bauen).

Der Unterricht bei Mikuli beginnt, als er sieben ist, und dauert vier Jahre, Mikuli stirbt 1897, als Koczalski zwölf Jahre alt ist. Koczalski berichtet uns begeistert von diesem Unterricht.³² Der Unterricht fand im Sommer statt, Koczalski erhielt jeden Tag zwei Unterrichtsstunden, außerhalb derer es ihm verboten war, das Instrument zu berühren, dies jeweils fünf Monate lang. Ich habe nun wirklich kein Problem mit autoritären Unterrichtsformen, aber dies scheint mir doch das Maß des Erträglichen etwas zu überschreiten. Wenn das wirklich so stattgefunden hat, so wage ich mindestens zu bezweifeln, daß ein Kind dieses Alters unter den bewußten Umständen fähig sein soll, Chopins Stilistik soweit nachzuvollziehen, daß zwanzig Jahre später eine Weitergabe an uns von Belang sein soll.

Was sein Buch betrifft, so scheint es mir, ohne die Gloriole der direkten Nachfolge gelesen, bisweilen banal. Er schreibt zum Beispiel über die Etüde op. 10/5: »Le charme de la conception, l'énergie du rythme, la caressante mélodie font de cette étude une des compositions les plus appréciées de Chopin«, über die Etüde op. 25/9: »Cette courte composition en sol bémol majeur est d'une grâce caressante. La mélodie en est pétillante, l'harmonie des plus variées et tout à fait originale.«³³

32 Raoul Koczalski: *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, Paris 1998.

33 Raoul Koczalski: Vier Klaviervorträge, nebst einer biographischen Skizze, sowie den Aufsätzen: Chopin als Komponist und Chopin als Pianist, und einer eingehenden Analyse aller zum Vortrag bestimmten Werke, Leipzig 1909, zit. nach Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, S. 9, 10, 77, 131.

Die interessanteste Sache im Buch ist eine ausgezierte Variante des Es-Dur-Nocturnes, die er über Mikuli von Chopin haben will.³⁴ Von Koczalski gibt es zwei sehr schöne Aufnahmen dieses Nocturnes, aber er spielt durchaus nicht diese genaue Variante, und vor allem zweimal anders. Warum zweimal verschieden? Das zeigt doch, daß selbst Koczalski die Variante als das ansah, was sie mit großer Wahrscheinlichkeit ist, nämlich eine Verziervorlage, ein Bearbeitungsvorschlag und keine heilige Überlieferung. Im weiteren fällt auf: Koczalski begeht in beiden Aufnahmen einen schweren Lesefehler. Er liest in Takt 25 Dur statt Moll, während er in der ersten Aufnahme seinen Fehler nach einem punktierten Viertel korrigiert, wiederholt er ihn in der zweiten Aufnahme im nächsten Takt, das kann also auch keine heilige Überlieferung sein. Mir macht das eher den Eindruck eines alten Herrn, der schon lange nicht mehr in die Noten geschaut hat. Seine selbst angegebene Dynamik, Agogik und Artikulation ignoriert er ganz (CD 1, track 30 und 31).³⁵

Wohlverstanden: Nichts soll uns daran hindern, Koczalskis Hinterlassenschaft auszuwerten; diese Nocturne-Aufnahmen empfehle ich Ihnen speziell, da sie mir ausgesprochen gut gefallen. Die sängerische Agogik der Fiorituren (vergleichbar mit Czernys Angaben in seiner Klavierschule op. 500) und der sparsame Pedaleinsatz scheinen mir darüber hinaus bemerkenswert. Andererseits glaube ich, daß eine stilistische Auswertung nur sehr behutsam geschehen soll, weil die Überlieferung im vorliegenden Fall eine prekäre ist. Wahrscheinlich hören wir nicht Chopins Enkel, sondern vor allem, wie Chopin um 1920 aufgeführt wurde. Und nebenbei: Zwischen Wagners Artikel über die Beethoven-Symphonien und Beethovens Tod liegen vierzig Jahre. Zwischen Chopins Tod und der Aufnahme Koczalskis sind es siebenzig Jahre. Wer von beiden ist originaler?

34 Koczalski: *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*, S. 137–141.

35 Koczalskis Karriere scheint nicht geradlinig verlaufen zu sein. Der sonst überaus wohlwollende Walter Niemann schreibt: »Man sieht das beispielsweise an dem Polen Raoul Koczalski. Wer spricht heute noch von ihm? Und doch setzte er als Siebenjähriger und Chopinspieler die Welt in Erstaunen; dann warf er sich aufs Opernschreiben, und schon der gereifte Jüngling hielt pianistisch nicht mehr, was das Wunderkind versprochen. [...] Wie muß es in der Seele dieser Wunderkinder und Knabengreise aussehen!« (Walter Niemann: *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 218). Der weniger wohlwollende Claudio Arrau: »Der schlechteste Chopin, den ich kenne, wird von sogenannten Chopin-Spezialisten gespielt. In Deutschland wurde ein Mann namens Koczalsky abgöttisch verehrt. Er spielte ausschließlich Chopin. Es war miserabel«; *Leben mit der Musik*, München 1987, S. 181.

Und nun?

Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen
die Romantik blieb ich doch selbst immer ein
Romantiker, und ich war es in einem höhern
Grade, als ich selbst ahnte. Heinrich Heine³⁶

Wir sehen also zwei Bewegungen, die sich nach 1850 vom Text entfernen, die Bearbeiter und die Mythologen. Der wesentliche Unterschied: Die Bearbeiter führen durch den Akt des Bearbeitens eine kritische Diskussion mit der Substanz des Originals. Ihre Mittel und Entscheidungen können wir nachvollziehen und eventuell auch selbst abändern.

Die Mythologen postulieren eine mündliche Tradition, die den Glauben an solche Traditionen schon voraussetzt. Das ist ein selbstrefentielles System, unserem Nachvollzug entzogen; eine Spezialreligion, die von Gläubigen durchaus unterschiedlicher Berufsgrade weitervererbt wird.³⁷

Nach einem strengen Ansatz der aufführungspraktischen Bewegung sind »nur Betrachtungsweisen, Analysemethoden, Denkansätze aus der jeweiligen Entstehungszeit relevant für ein angemessenes, echtes Musik- und Werkverständnis.«³⁸ Nun ist aber paradoxerweise die Bearbeitung des Notentexts eine wichtige historische Methode, während die Überlieferung von mythischen Absichten und, mit Verlaub, einer gewissen instrumentenspezifischen Neigung zur Eitelkeit angekränkt wirkt. Um mit diesem Dilemma umzugehen zu können, schlage ich folgendes Verfahren vor: Man nehme zur Gewinnung aufführungspraktischer Erkenntnisse nur die unmittelbaren, möglichst zeitnahen Zeugnisse zu Hilfe. Zu struktureller musikalischer Erkenntnis gelange man durch Bearbeitung. Ultrahistorische Aufnahmen benutze man, um zu realisieren, was alles auch noch möglich wäre außerhalb unserer wenig hinterfragten stilistischen Norm; im Bewußtsein, daß man damit vielleicht ein Stück tradierten Komponistenwillens, vielleicht aber auch nur den abgewetzten Schlafrock des entsprechend angejahrten Interpretationsmeisters in Händen hält.

Wie kreative Metamorphose bei Chopin aussehen kann, zeigt uns einer der größten Pianisten der Vorkriegszeit: Leopold Godowsky, Nachfolger und Rivale Busonis in Berlin. Von ihm stammen 52 Chopin-Etuden-Bearbeitungen, von atemberaubender Virtuosität und geradezu satanischem pianistischen Erfindungsreichtum. Hände werden

³⁶ Heinrich Heine: *Geständnisse* (1854), in: *Sämtliche Schriften*, München 2005, Bd. I, S. 447.

³⁷ Ich bin überzeugt, daß es im Wagner-Gesang eine parallele Entwicklung gibt; vgl. Arne Stollbergs Beitrag im vorliegenden Band.

³⁸ Zit. nach Rudolf Kelterborn, der den Standpunkt einiger seiner Kollegen von der Schola Cantorum Basiliensis wiedergibt, in: *Exzeptionelle Einfälle und meisterliche Routine*, unveröffentlichter Beitrag zum Symposium *Bach-Rezeption in der Schweiz*, Zürich, 26.–29. März 2003.

vertauscht, ganze Stücke in die linke Hand verlagert, Passagen gespiegelt oder bisweilen zwei Etüden übereinandergelegt. Diese Bearbeitungen haben Godowsky viel Kritik eingetragen. Seine Antwort beschreibt eine Synthese aus Texttreue und Bearbeitung: »Da der Autor gegen jede und jegliche Änderung des Originaltextes einer Komposition ist, wenn diese eben im Original vorgetragen wird, würde er jeden Künstler verdammen, der im geringsten in ein Werk von der Bedeutung der Chopin-Etüden hineinpfuschen wollte. Die Original-Etüden Chopins bleiben aber hier völlig unangetastet; sie behalten ihre ewige Bedeutung nach wie vor. Der Autor glaubt sogar, daß, bei emsigem Studium der vorliegenden Versionen, sich manche bislang verborgenen Schönheiten der Original-Etüden dem aufmerksamen Leser enthüllen werden.«³⁹ In *Badinage* kombiniert Godowsky kurzerhand die beiden von Koczalski salbungsvoll besprochenen Etüden (op. 10/5 und op. 25/9) und auch ein bißchen von op. 10/10 (CD 1, track 32, in der sensationellen Interpretation von Marc Hamelin).

Eine Überlegung zum Schluß: Ich finde, wir sollten diese Bearbeitungen studieren, vor allem die von der raffinierten Sorte, wie eben Godowsky. Es kann aber nicht unser Ziel

- 39 Leopold Godowsky: *Studien über die Etüden von Chopin*, Berlin 1903, Vorwort, S. IV. Die Argumentation ist eigentlich: Je weiter vom Original entfernt, desto eigenständiger bleibt sowohl die Bearbeitung als auch die Vorlage. Die Linie geht von Brahms, der den vierten Satz der 1. Sonate von Carl Maria von Weber umkomponiert, indem er die durchgehende Sechzehntellinie in die linke Hand legt, über Godowsky bis zu Jürg Wyttenbachs Neukomposition der Variationen aus Beethovens op. 109 nach Originalskizzen. Die andere Linie, Busonis »konzertmäßige Bearbeitungen«, sind viel näher am Original, wirken daher manchmal wie Verbesserungen und werden darum von den Komponisten wenig geschätzt; vgl. den Briefwechsel Busoni-Schönberg über op. 11/2 in 1909 (zit. nach Arnold Schönberg. *Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 64): Busoni: »Ich habe ihre Stücke nun den 5. Tag bei mir u. habe mich täglich mit ihnen beschäftigt. Ich glaube Ihre Absichten zu erfassen u. getraue mich, nach einiger Vorbereitung, die Klänge und Stimmungen nach Ihrer Erwartung wiederzugeben [...]. Um meine Beichte zu beenden, erfahren Sie, daß ich (unbescheidenerweise) Ihr Stück »uminstrumentiert« habe.« Nach Schönbergs anfangs eher diplomatischem Widerstand schlägt Busoni eine gleichzeitige Herausgabe des Originals und der Busonischen Paraphrase vor. Schönberg: »Ich kann doch unmöglich mein Stück herausgeben und daneben eine Bearbeitung, die zeigt, wie ich es hätte besser machen sollen [...]. Ich glaube, mein Klaviersatz ist nicht das Ergebnis eines Unvermögens, sondern der Ausdruck eines festen Willens, bestimmter Neigungen, greifbar deutlicher Empfindungen. Was er nicht tut, ist nicht, was er nicht kann, sondern was er nicht will. Was er tut, ist nicht, was auch anders geschehen könnte, sondern was er tun muß. Er hat also Eigenart, Stil und ist organisch. Eine Transkription erweckt in mir die Befürchtung, daß sie entweder hineinträgt, was ich grundsätzlich, oder meinen Neigungen folgend, vermeide; hinzufügt, was ich – in den Grenzen meiner Persönlichkeit – nie hätte finden können, was mir also fremd, oder unerreichbar ist; auslöst, was mir notwendig erscheint, verbessert, worin ich unvollkommen bin und unvollkommen bleiben muß. Eine Transkription tut mir also unbedingt Gewalt an: Ob sie meinem Werk nun nützt oder schadet ...«. In diesem Briefwechsel kündigt sich meiner Meinung nach der Abschied von der interpretatorischen Romantik an.

sein, jede hinterletzte Bearbeitung des 19. Jahrhunderts aufzuführen, viele davon waren für den folgenden Tag geschrieben. Aber vielleicht sollten wir, historisch genau wie wir nun mal sind, selbst anfangen zu bearbeiten. Es wäre den Versuch wert, aus pianistischen wie historischen Gründen; und zur Vermehrung unserer Einsicht.

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,
Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Munken *Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation (www.hkb-interpretation.ch/login) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.